

Helio Orovio

Rumba. Schule der Straße

Der Begriff “Rumba” bezeichnet nicht nur eine Musik-, sondern auch eine Tanz- und Gesangsform. Die kubanische *rumba* entstand als eine Mischung aus afrikanischen und spanischen Elementen – mit stärkerer Betonung des Afrikanischen – gleichermaßen im ländlichen wie im städtischen Raum, in den zentralen Zuckeranbaugebieten wie in den von der schwarzen Bevölkerung bewohnten Stadtvierteln. Gespielt wird sie mit Trommeln (*tumbador*, *llamador* und *quinto*), die auch durch Holzkisten ersetzt werden können, begleitet von *claves*, zur Not auch von Löffeln oder Holzstäbchen.

Eine *rumba* ist ein Fest, eine Form von Unterhaltung, ein Akt der geistigen Befreiung oder des Protests – oder auch einfach ein Ausdruck der Liebe, des Begehrens. Der afrikanische Einfluss dieser Musik, die keinerlei religiöse Aspekte aufweist, zeigt sich in der Rhythmik, der spanische in der Melodik. Mitte des 19. Jahrhunderts wurde eine *rumba* voller Humor und Theatralik pantomimisch interpretiert, weshalb man diese Form heute *rumba de tiempo España* (“*rumba* aus spanischer [Kolonial-]Zeit”) nennt.

Die drei wichtigsten heutigen Varianten der *rumba* sind die *columbia*, der *yambú* und der *guaguancó*.

1. Die *columbia*: Unión de Reyes weint

Die *columbia* ist eine besondere Form der *rumba*, deren Ursprung als selbstständiger Stil innerhalb der afrokubanischen Musikformen in den ländlichen Gebieten der Provinz Matanzas liegt. Der Name stammt von einem Gehöft mit dem Namen “Columbia” in der Umgebung von Sabanilla, bei Chucho de Mena, auf dem sich regelmäßig eine Gruppe von Sängern, Musikern und Tänzern zu einer *rumba* traf. Ihre Art zu spielen verbreitete sich sehr schnell bis in die Ortschaft Unión de Reyes.

Matanzas war seit dem 19. Jahrhundert eine Region mit einem stark entwickelten Zuckersektor. Die für den Anbau von Zuckerrohr

außergewöhnlich guten Bedingungen in der Ebene bei Colón führten zu einer stetig steigenden Anzahl von Zuckermühlen. Dort entstanden zahlreiche *batayas*, in denen sich Afrikaner kongolesischer und *lucumí*-Herkunft niederließen. Die Eisenbahnstrecke von der Stadt Matanzas nach Unión de Reyes verband verschiedene, an der Strecke liegende Ortschaften wie Alacranes, Bolondrón, Sabanilla, Macuriges und Jovellanos. Nach der Abschaffung der Sklaverei in Kuba im Jahr 1886 konnten die nun freien Schwarzen reisen, wodurch der kulturelle Austausch zwischen den verschiedenen Gruppen zunahm.

In diesem historisch-geografischen Rahmen entstand die *rumba columbia*. Die Kultur der *bantu*-sprachigen Gruppen übte einen großen Einfluss aus, zum Beispiel durch die *makaguas congas* und disparate, satirische Gesänge. In den kurzen Texten finden sich Worte aus der *bantu*-Sprache, in unendlich wiederholten Sätzen oder in *cuartetas*. Neben diesen von einem Chor immer wiederholten Phrasen, die ihren Ursprung in den Ruf- und Antwortgesängen afrikanischer Musikformen haben, gibt es virtuose Improvisationen des Solosängers, der melodische und rhythmische Variationen von grenzenloser Kreativität einbringt. Der kubanische Musikwissenschaftler Odilio Urfé wies in diesem Zusammenhang auf den charakteristischen, wehleidigen Akzent verschiedener kongolesischer Gesänge wie *yuka*, *makuta* und *maní* hin, der auch in der *columbia* zu finden ist.

Die musikalische Struktur der *columbia* ist einfach. Ein schneller Perkussionsrhythmus markiert den Beginn, dann ertönt die Stimme des *gallo* (Hahn) genannten Sängers, der Klagen oder Wehlaute in kurzen Modulationen interpretiert, die *lloraos*¹ genannt werden. Nach dieser Einleitung ertönt der eigentliche Gesang, in Form kurzer Texte, die meist Ereignisse, Dinge oder Personen aus dem spezifischen sozialen Umfeld thematisieren. Manchmal klingen die Gesänge geheimnisvoll oder rätselhaft. Darauf folgt der *estribillo* oder *montuno*. Bei diesem Teil, der in der *columbia* auch *capetillo* genannt wird, betreten die Tänzer die *valla* (Hahnenkampfplatz) genannte Tanzfläche.

Die *rumba columbia* wurde in ihrem ursprünglich ländlichen Kontext sowohl von Männern alleine als auch von Paaren getanzt. Heute ist sie jedoch ein reiner Männertanz. Alte Frauen berichten, dass sie als junge Mädchen selber die *rumba* getanzt hätten oder aber andere

¹ Vom span. *llorado* (geweint) (Anm. d. Hrsg.).

Frauen hätten tanzen sehen. *Yuka* und *matuka*, Vorgänger der *rumba columbia*, waren Paartänze. Bezüglich des direkten Einflusses des *maní*-Tanzes gibt es zahlreiche Belege von Frauen aus der Provinz Matanzas, die ihn tanzten. In der späteren Entwicklung des Tanzes in einem städtischen Kontext wurde er allerdings zu dem heutigen Solotanz für Männer.

Der Tänzer der *columbia* grüßt zu Beginn die *quinto*-Trommel, überquert die Tanzfläche und vollführt dann meist einige kleine Sprünge, wie man sie aus dem *congo*-Tanz *chola ngüengüe* der *regla kimbuisa* kennt. Er bewegt vor allem Schultern und Beine, die Haltung ist gerade, elegant, herausfordernd und er präsentiert sich den Zuschauern nach allen Seiten. Darauf folgt eine Abfolge von kreisförmigen Tanzfiguren. Die akrobatischen und filigranen Figuren sollen dem Tänzer Gelegenheit geben, seine körperliche Fähigkeit, Geschicklichkeit und Phantasie zu demonstrieren.

Manchmal werden besonders komplizierte Choreografien gezeigt, zum Beispiel balanciert der Tänzer ein Glas oder eine Flasche auf dem Kopf, er imitiert Ballettschritte oder Zirkusgesten oder stellt ein Baseballspiel, einen Boxkampf oder einen Messertanz dar. Der schnelle, segmentierte Rhythmus verlangt vom Tänzer eine große Beweglichkeit und absolute Körperbeherrschung. Die Boxkampf-Imitation als Bestandteil der so genannten *rumba de campo* (vom Land) kommt vom *maní*-Tanz. Die ausgesprochen figurative, klangvolle Polyrhythmik der *columbia* bestimmt auch die Vielfalt der Schritte des Tänzers. Insbesondere der *quinto* oder *repicador* spielt eine wichtige Rolle in der musikalischen Interpretation. Der Tänzer setzt einen Kontrapunkt zum Spiel des Trommlers, es entsteht ein regelrechter Dialog zwischen den beiden, wobei der *quinto*-Spieler jeden Schritt des Tänzers betonen muss.

Das Ensemble besteht klassischer Weise aus drei Trommlern, die Teil jedes *rumba*-Ensembles sind, und einem Instrument namens *gua-gua*, das aus einem Baumstamm oder aus wildem Zuckerrohr hergestellt wird und mit zwei Stöcken in einer konstanten rhythmischen Figuration im 6/8-Takt geschlagen wird.

In der *columbia* gibt es vier verschiedene Tanzstile: den *paso reforzado*, bei dem der Tänzer zu den Schlägen des *quinto* rhythmisch zusammenzuckt, den *paso palatino*, bei dem der Tänzer seine Beine gerade ausgestreckt bewegt, die *meta*, die durch kurze Schritte ge-

kennzeichnet ist, und die *columbia* selbst, die kreativste, freieste Form. Eine spezielle Variante ist die *jiribilla*. Diese ist am schnellsten und dynamischsten und beinhaltet sehr viele pantomimische Elemente.

Aus der Provinz Matanzas, der Wiege der *rumba columbia*, stammen die bekanntesten Interpreten: Benito Gonzales, als Sänger unter dem Namen "Roncona" bekannt, kommt aus der Ortschaft Jovellanos, aus Limonar kommt der berühmte Tänzer Alambre, aus Union de Reyes stammen Tomás Aldama, Marcos Zulueta, Faustino Drake und andere,² aus Cárdenas der unter dem Namen "Machaco" als Tänzer bekannte Alejandro Aguirre. Der Einfluss der *rumba columbia* breitete sich über die Orte Sagua la Grande³ und Güines, wo es große *rumba*-Feste im Stadtviertel Leguina gab,⁴ bis nach Artemisa aus, Heimatort berühmter *rumberos* wie Tumbalaye, Higinio Montes und Catalino Navalé. Schließlich erreichte die *columbia* die Provinzhauptstadt Matanzas, wo sie in den Vierteln "La Marina" und "Simpson" zum Klang von *cajones* und Trommeln gesungen und getanzt wurde. So entstand eine Tradition, die noch immer lebendig ist und die schließlich auch die Stadtviertel Havannas erreichte. Aus dem Viertel "Jesús María" stammen zahlreiche berühmte Interpreten der *rumba columbia* wie zum Beispiel Bonifacio Jenke, genannt "Carburo".

Die zweifellos wichtigste Figur in der Geschichte der *rumba columbia* ist José Rosario Oviedo, der unsterbliche "Malanga". Geboren am 5. Oktober 1885 auf der "Finca Esperanza" in der Gemeinde Alacranes, wuchs er in Union de Reyes auf, wo er sein ganzes Leben verbrachte. Águeda Álvarez⁵ berichtet Folgendes über ihn:

Er war ein fröhlicher Mensch. Ein dunkelhäutiger, sehr kleiner, schmaler Schwarzer, das Gesicht voller Pockennarben. Er konnte mit den Augen sprechen. Er trank gerne Schnaps und liebte Feste. Er war der König. Wo auch immer er auftauchte, stieg die Stimmung: in einem *solar*, in einem Hinterhof, in der Vorhalle einer *bodega*. Damals kannte man keine *tum-*

² Z.B. Celestino Domech, Sabás Caraballo, Víctor Lafarté, Leoncio Terry, Ricardo Junco, José Drake, Ángel Calazán Drake.

³ Hier sind insbesondere Pío Mobba, Cheché Mulú, Mulence und vor allem der berühmte "Papá Montero" zu nennen.

⁴ Von dort stammen die *columbiano*-Musiker Frijolito, Tutuyo, Jacinto und Jorge Zalvidar.

⁵ Águeda Álvarez war, wie auch Andrea Baró und Chichí Armenteros, zeitweise die Tanzpartnerin von "Malanga".

badoras, man begnügte sich mit Fisch- oder Kerzenkisten, einigen Löffeln und einer Hacke.

Justino Tarafa sagt über ihn: “Nach ihm habe ich keinen besseren gesehen. Er war ein Wunder. Er unterschied sich von den anderen. Niemals ging er als Erster. Er beobachtete die anderen, und dann machte er sein Ding. Er war für die *rumba* geboren”.⁶ Mit dem Lied “Llora timbero”, das Faustino Drake in Unión de Reyes als *Hommage* auf ihn vertont hat, wird dem großen *columbiano* ein Denkmal gesetzt:

Oigo una voz que me llama:	Ich höre eine Stimme die mich ruft:
Arenilleo,	Arenilleo,
siento una voz que me dice:	ich fühle eine Stimme, die mir sagt:
Malanga murió.	Malanga ist gestorben.
Unión de Reyes llora	Unión de Reyes weint
a su timbero mayor,	um seinen größten <i>timbero</i> ,
que se fue regando flores	der Blumen streuend davon ging
desde Matanzas a Morón...	von Matanzas bis Morón...

“Malanga” führte das Leben eines *Bohemien*, eines Nomaden, der nie einen festen Wohnsitz besaß. Als er 1923 38-jährig in Morón starb, wo er als Zuckerrohrschneider gearbeitet hatte, hinterließ er eine Menge Geheimnisse und Legenden.

In den Städten, besonders in Havanna und Matanzas, veränderte sich die *rumba columbia* aufgrund verschiedener musikalischer und äußerer Einflüsse. Im städtischen Umfeld veränderten sich die Sprache, die Themen und die Form. Besonders im tänzerischen Ausdruck wurden verschiedene Einflüsse deutlich. Elemente aus dem Theater kamen hinzu, der mimetische Ausdruck wurde verstärkt, der Tanz mischte sich mit gymnastischen Elementen. In den Armenvierteln von Matanzas und Havanna kam die *rumba columbia* mit der Kultur der *Abakuá*⁷ in Kontakt. Die Figur des *diablito* oder *íreme* wurde in den Tanz aufgenommen.

Heute beeinflussen auch Karate, *break dance* und andere zeitgenössische Elemente die *columbia*. Die Musik wird immer schneller, die Perkussion immer komplexer, in den Texten werden Themen des täglichen Lebens aufgegriffen. Dabei geht die Authentizität dieser

⁶ Interview mit Justino Tarafa.

⁷ Siehe das Kapitel über die Musikformen der afrokubanischen Kulte in diesem Buch.

populären Ausdrucksform nicht verloren, die vor hundert Jahren auf den Zuckerrohrplantagen, auf der roten Erde von Unión de Reyes in der Provinz Matanzas, entstand, diesem "Konservatorium der afrokubanischen Kulturen".

2. Im *yambú* gibt es kein *vacunao*

Eine andere, urbane Form der *rumba*, der *yambú*, entstand im 19. Jahrhundert, als die ersten freien Schwarzen in die Städte Kubas kamen. Charakteristisch ist das langsamere Tempo, mit einem stärkeren rhythmisch-perkussiven Charakter, das den *yambú* sowohl von den vorhergehenden als auch von den nachfolgenden Formen der *rumba* unterscheidet. Das rhythmische Schema entspricht wie in den anderen Formen einem 2/4-Takt. Bei der Suche nach seinen Vorgängern gelangt man zur Chaconne und der Sarabande, oder zur *calenda* und dem *chuchumbé*, die beide im afrokaribischen Schmelztiegel entstanden. Ein wichtiger Einfluss kommt von den *tahona*-Gesängen aus den Armenvierteln von Havanna und Matanzas, die von Trommeln begleitet werden. Laut Fernando Ortiz gibt es ein ähnliches Wort im westafrikanischen Gabun, das einen Tanz bezeichnet.

Das *conjunto* des *yambú* besteht aus einem *cajón*, über dem der *salidor* sitzt, einem kleinen *cajón* (*cajonito*), den der *repicador* spielt, Löffeln, die auf einer Kiste geschlagen werden und *claves*, die den langsamen, ruhigen Rhythmus betonen. Der *cajón* wird seitlich mit der Handfläche der linken Hand geschlagen, während die rechte Hand dazu einen Kontrapunkt spielt, der die rhythmische Basis bildet. Dies geschieht, indem sich zwei Schläge der Daumen mit einem trockenen Schlag der geschlossenen Faust auf die vordere Seite abwechseln. Der *cajonito* wird mit beiden Händen geschlagen, wodurch ein gleichmäßiger Rhythmus, der so genannte *repiqueteo*, entsteht. Mit den auf eine kleine Kiste geschlagenen Löffeln wird eine rhythmische Figur produziert. Der Gebrauch von Kisten zum Trommeln war bei den afrikanischen Sklaven seit dem letzten Jahrhundert üblich. Die aus dem Kongo-Gebiet stammenden Schwarzen benutzten einen *ndembo* genannten Kasten, der als Vorgänger der in Kuba üblichen *cajones* gelten kann. Genauso begleiten die Schwarzen in andere Teilen Amerikas ihre Gesänge und Tänze, indem sie Kästen als Trommeln verwenden. Der *congo*-Tanz, der früher in New Orleans sehr beliebt war,

wurde Lafcadio Hearn⁸ zufolge “auf Kisten, die mit einem Stock geschlagen wurden, begleitet”.

Die Struktur des *yambú* entspricht der Struktur der anderen Formen der *rumba*. Er beginnt mit den typischen *claves*, darauf folgt die *lalaleo* oder *diana* genannte Einleitung des Solosängers, die hier länger als im *guaguancó* ist. Es folgt ein kurzer Gesangspart, worauf der Chor antwortet und der Refrain einsetzt. Dann betreten die Tanzpaare die Tanzfläche.

Der Folklorist und *rumbero* Pecky Pérez definiert den *yambú* folgendermaßen:

Obwohl der Rhythmus eher langsam ist, ist die Art zu singen schneller; der Rhythmus ist ruhiger, etwas verzögert, der Gesang ist schneller, so dass Gesang und Rhythmus einen Kontrapunkt bilden. Zu Beginn waren die Texte des *yambú* kürzer, der *montuno* länger, später gab es einen längeren Text, ein Gedicht, die Beschreibung von irgendetwas, es wurde von irgendwelchen Ereignissen erzählt. Der Gesang des *yambú* ist sehr melodios.

Die Melodie des *yambú* entsteht als ein Kontrapunkt zur rhythmischen Basis, die eine bemerkenswerte Vielzahl von Akzenten besitzt. Über allem steht die Synkope. Dazwischen liegen Vierteltriolen, die dem ganzen eine besondere Note verleihen. Die Einflüsse sowohl von *Yoruba*-Gebetsliedern als auch von spanischen Chören sind offensichtlich. Im Allgemeinen ist ein *yambú* anonym, das heißt, seine Herkunft verschwimmt im Rahmen des Kollektiven. Seine Texte sind normalerweise humoristisch, schelmisch, satirisch, spaßige Anspielungen auf Aspekte des täglichen Lebens.

Die Choreografie ist durch eine Langsamkeit und Sanftheit der Bewegungen der Tanzpaare gekennzeichnet, die sich unter den pantomimischen Tänzen mit erotischer Bedeutung verorten lässt, wie man sie im afroamerikanischen Kontext häufig antrifft. Im Prinzip handelt es sich um eine artistische Darstellung von alten sexuellen Riten. Das Paar inszeniert einen Liebesdialog, in dessen Verlauf die Frau sich sehr graziös und voller Koketterie dem Mann entzieht, während dieser versucht, sie zu erobern. Pecky Pérez beschreibt die tänzerische Begegnung folgendermaßen:

⁸ Vgl. Hearn (1923): *Two years in the French West Indies*. New York.

Der Mann betritt die Tanzfläche und grüßt die Trommel. Dann beginnt er, die Frau tanzend zu umkreisen, als ob er versuchen würde, sie zu verführen. Die Frau erkennt jedoch die Intention des Mannes und antwortet ihm, indem sie ebenfalls beginnt, in kunstvollen Figuren um ihn herum zu tanzen, wodurch die beiden in eine Beziehung zueinander treten. Mit Gesten und tänzerischen Gebärden offenbart ihr der Mann seine Absicht. So geht der Dialog weiter, bis er sie schließlich erobert und mit sich nimmt.

Der *yambú* wurde zu Beginn ausschließlich von älteren Personen getanzt, daher waren die Bewegungen langsam, elegant, harmonisch und voller Sinnlichkeit. In fast allen Dörfern gab es Tänze für die Alten. Der Tanz als soziale Aktivität der Schwarzen wurde ausschließlich von alten Leuten praktiziert. Später wurde der *yambú* auch von jungen Leuten getanzt, die dabei die Alten imitierten, indem sie Müdigkeit und Langsamkeit darstellten. Es gibt keine lasziven Elemente im *yambú*, so wie die für den *guaguancó* typische Geste der Besitzergreifung, die *vacunao* (ugs.: Impfung) genannt wird und eine starke sexuelle Konnotation besitzt. Daher rührt der klassische Ausspruch “En el yambú no se vacuna” (“Im *yambú* wird nicht geimpft”).

Bei dem Tanz werden vor allem Hüften und Schultern bewegt. Der kunstvollere Teil wird von der Frau getanzt, aber auch der Mann spielt eine wichtige Rolle in der Choreografie. Diese erreicht einen Höhepunkt, wenn der Tänzer ein Taschentuch fallen lässt und es dann in einer schnellen Bewegung mit dem Mund vom Boden aufhebt. Obwohl die afrokaribischen Einflüsse im *yambú* vorherrschend sind, beinhaltet er doch auch Schritte des *zapateo* und anderer aus Spanien stammender Paartänze.

Die folgenden Verse, die 1882 in Havanna veröffentlicht wurden, verdeutlichen, wie der harmonische Rhythmus von Frauen kultiviert worden ist:

La rumba es un baile donde
todo el cuerpo se menea;

ninguna mujer se esconde
cuando bailarla desea

...

Las mujeres bailan rumba
y critican el can-can
porque con el tumba-tumba
de la rumba tumbarán.

Der Rumba ist ein Tanz
bei dem der ganze Körper in Bewegung
ist;
keine Frau versteckt sich
wenn sie sie tanzen will

...

Und die Frauen tanzen Rumba
und kritisieren den Can-Can,
denn die Trommeln
der Rumba verführen sie.

Etliche *yambús* sind heute noch bekannt. Einer davon ist “Castillo mangüé”, der von einem Ausruf der Straßenhändler her stammt:

Yo quiero saber, mi mama, cuando me muera yo arriba de quién, maye santa, me llorarán. Yo no quiero que me lloren, yo quiero que a mí me canten, mama, un lindo yambú, como aquél que ayer decía, pregonando por las calles de La Habana: Oh, mangüé. – Castillo mangüé...	Ich möchte wissen, meine Mama, wann ich sterben werde von oben herab, oh Heilige, werden sie mich beweinen. Ich will nicht, dass sie um mich weinen, ich will, dass sie mir einen schönen <i>yambú</i> singen, Mama, wie den, den ich gestern sang, lauthals rufend in den Straßen von Havanna: Oh <i>mangüé</i> . – Castillo Mangüé...
---	--

Ein anderer *yambú*, der auch heute noch zum Repertoire der Sänger gehört, ist “María Belén”, in dem es heißt:

Quién no goza, quién no baila al compá e María Belén.	Wer genießt nicht, wer tanzt nicht zum Rhythmus von María Belén
---	---

Worauf der Chor antwortet:

Aé, María Belén,	--
aé, María Belén.	--

In seinem kurzen Text beinhaltet der *yambú* den ganzen Witz und die Genialität der populären Imagination mit einem derart surrealistischen Hintergrund, dass er selbst die Lehrer der Pariser Schule erstaunen würde, etwa in dieser endlos wiederholten Melodie von überraschender Schönheit:

El diablo me lleva, mama, dígame que no, por dios!	Der Teufel holt mich, Mama, sag ihm, er soll das lassen, bei Gott!
---	---

Ebenso werden, begleitet vom einzigartigen Klang der *clave* und des *cajón*, weiterhin verschiedene Lieder dieses Stils gesungen, wie *A lo maribá*, *La meneadera*, *Avemaría morena* oder jene klassische *rumba*, welche die Unruhe eines Mannes ausdrückt, der mit außergewöhnlicher Offenheit bekennt:

Yo quiero pasar donde mi negra tiene el cuarto para ver si ella lo tiene como quiero yo	Ich möchte dorthin gehen wo meine Schwarze ihr Zimmer hat, um zu sehen, ob sie es so hat, wie ich es mag.
--	--

Der Geburtsort des *yambú* liegt in den überwiegend von Schwarzen bewohnten Armenvierteln von Matanzas und Havanna, dort vor allem Jesús María und Belén. Seinen Höhepunkt erreichte er Ende des 19. Jahrhunderts. In der Biografie des ehemaligen Sklaven Esteban Montejo *Der Cimarrón* erzählt dieser von einer Szene, die sich 1899 in Havanna ereignet hat:

Andere schleppten mich ab in die Stadtviertel am Hafen, wo ein Brunnen war und eine Straße mit Laternen und Lastschiffen, die man in der Nähe liegen sah. Da gab es mehr *rumba*-Musik als irgendwo sonst; Rumba mit Tamburin und Trommeln. Sie spielten auf kleinen Trommeln und auf großen, die man zwischen den Knien hatte. Alle Straßen und drinnen die Häuser waren voller Schemel. Die Leute setzten sich; Alte und Junge tanzten, bis sie umfielen. Die Häuser der *ñāñigos* waren erleuchtet.⁹

Innerhalb der heutigen *rumba* hat der *yambu* keine große Bedeutung mehr, obwohl es immer noch Autoren gibt, die *yambus* schreiben und die *rumba*-Ensembles sie weiterhin in ihrem Repertoire haben. Man muss sich vor Augen führen, dass der *yambu* Vorgänger des *guaguancó* ist. Und als Zeichen der Wertschätzung ertönt in einer *rumba* immer noch die Phrase: “Aé, eá, aé, eá!/ ¡Qué bueno, qué bueno, aé!”

3. Der *guaguancó*: Die Chronik des Volkes

Der *guaguancó* entstand Ende des 19. Jahrhunderts in den Vororten von Havanna und Matanzas. Er entstand aus dem *yambú*, assimilierte auch Elemente der *columbia*, entwickelte jedoch daraus einen eigenen Charakter. Der *cabildo*, eine Gesellschaft zur gegenseitigen Nachbarschaftshilfe der Bevölkerung afrikanischer Herkunft, war ein Zentrum zur Förderung der Musik- und Tanzformen der verschiedenen *rumba*-Arten.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelten sich neben den lyrischen Chören und den *coros de clave* auch die *coros de guaguancó*. Berühmt waren in Matanzas die Chöre “Paso Franco” aus dem Ortsteil Carragao und “Los Roncos” aus Pueblo Nuevo. Auch in Havanna entstanden bekannte Gruppen dieses Formats.¹⁰ Diese Chöre über-

⁹ Vgl. Miguel Barnet (1999): *Der Cimarrón*. Frankfurt/Main [Original 1966], S. 216.

¹⁰ So z.B. “El Lugareño” aus dem Viertel “Jesús María”, “La Estrella Italiana” aus “Los Sitios”, “Los Capiotes” aus Colón oder “Los Rápidos” aus Belén.

nahmen melodische Elemente der lyrischen Chöre und der *coros de clave*.

In rhythmischer Hinsicht ist der *guaguancó* lebendiger, dynamischer und schneller als sein Vorgänger, der *yambú*. Der Gesang ist flüssiger. Begleitet wird er von drei Trommeln – *salidor*, *tres golpes* und *quinto* –, zwei *claves*, die das Tempo vorgeben, und einer kleinen Kiste aus Holz, auf der mit zwei Löffeln ein festes Muster gespielt wird. Insbesondere in Matanzas verwendet der *quinto*-Spieler an seinen Handgelenken einige Gefäßbrasseln (*marugas*), die *nkembi* genannt werden. Zum Spiel der Perkussion, das eine sehr reichhaltige Polyrhythmik beinhaltet, meint der Forscher Israel Moliner aus Matanzas:

Die tiefste Trommel ist diejenige, die das Tempo hält, und die zugleich mit ihren wiederholten Rhythmen die klangliche Basis des Instrumental-Ensembles bildet. Aber in diesem Fall wird die offensichtliche rhythmische Strenge kompensiert durch die Suche des Spielers nach verschiedenen Klängen durch verschiedene Schlagarten, wodurch sich die Virtuosität und die Geschicklichkeit seines Spiels zeigen. Die mittlere Trommel ist freier in ihrem Spiel und kann gelegentlich einen Dialog mit dem *quinto* aufbauen, ihre Muster bleiben jedoch regelmäßiger als die des *quinto*. Wenn eine echte Beziehung besteht und sich die beiden Trommler in musikalischer Hinsicht gut kennen, bringt das vom Zufall abhängige Spiel völlig unvorhersehbare Ergebnisse hervor. Die dritte Ebene, die virtuoseste von allen, liegt in den Händen des *quinto*-Spielers, der in der Lage sein muss, kontinuierlich zu improvisieren, um sich nicht zu wiederholen.

Im *guaguancó* hat der Gesang einen längeren Einleitungsteil als beim *yambú*. Der Solist intoniert einen narrativen Text in verschiedenen metrischen Schemen oder auch in Prosa – gelegentlich von einer *décima* unterbrochen, in dem aktuelle Ereignisse wie Liebesbeziehungen, nationale, politische, lustige oder sonstige Vorkommnisse erzählt werden, wie eine wahre Chronik des täglichen Lebens. Der andalusische Einfluss im Tremolo und den Improvisationen des Sängers ist offensichtlich. Im Hinblick auf die Poetik und die Melodik ist der *guaguancó* die *rumba*-Art von höchster Qualität. Wenn die Liebe besungen wird, entstehen Texte wie dieser unübertreffliche von Gonzalo Asencio, genannt “Tío Tom”:

Siento que me regaña el corazón,
porque tus lágrimas son mi llanto,

y es que yo a ti te quiero tanto, que
a veces me voy lejos de este mundo.
No sé si es el amor que tú has sembra-
do en mí
no sé si es el cariño que te tengo

que mirando tu imagen me entretengo
y entonces me regaña el corazón.

Ich fühle, wie sich mir das Herz
zusammenzieht, weil deine Tränen
auch mein Weinen sind,
und ich liebe dich so sehr, dass ich
manchmal dieser Welt entfliehe.
Ich weiß nicht, ob es die Liebe ist,
die du in mir gesät hast,
ich weiß nicht, ob es die Zuneigung
ist, die ich für dich empfinde,
dass ich fortwährend dein Bild
anschaue,
und es mir dann das Herz zusam-
menzieht.

Auch hier findet sich, wie in vielen anderen Beispielen, ein unpassen-
der *estribillo*:

Si tú me lo das, por qué me lo quitas
Jorobita, jorobita, lo que se da no se
quita...

Wenn du es mir gibst, warum
nimmst du es mir weg?
Kleine Bucklige, was man gibt,
nimmt man nicht wieder weg...

Ein anderer melodioser *guaguancó* bezieht sich auf einen geschichts-
trächtigen Ort der Freiheitskämpfe des kubanischen Volkes:

Allá, en los confines de Oriente se
encuentra
Sierra Maestra.
Defiéndola, buen cubano, con la vida,
con valor, allá en la Sierra Maestra
triunfó la Revolución...

Dort im Osten [Kubas] befindet sich
die Sierra Maestra.
Ich verteidige sie, als guter Kuba-
ner, mit dem Leben, mit Mut: Dort
in der Sierra Maestra triumphierte
die Revolution.

Ein weiterer Gesang von Ignacio Piñeiro dagegen deckt die menschli-
che Falschheit auf und spricht das Verhalten eines vermeintlichen
Freundes an:

Para qué me saludas cuando me ves y
luego me tiras...

Cansado me tienes con tu hipocresía
y con tanta falsedad.
Ahora me llamas, ahora me llamas, el
día menos pensado

voy a darte un escarmiento para que
así me sepas tratar.

Wofür grüßt du mich, wenn du mich
siehst und mich später aufs Kreuz
legst...

Ich bin deiner Heuchelei und deiner
Falschheit müde.

Jetzt rufst du mich, jetzt rufst du
mich, an dem Tag, an dem du es am
wenigsten erwartest,
werde ich dir eine Lehre erteilen,
damit du lernst, wie du mich zu be-
handeln hast.

Er endet erwartungsgemäß mit einem *capetillo* von surrealistischem Zuschnitt, der mit dem einleitenden Text wenig zu tun hat:

Para las niñas y pa' las señoras	Für die Mädchen und die Damen
– Con, con, có, que me muero...	– Con, con, có, dass ich sterbe...

Das Ursprungsambiente der *rumba* wird in einem Stück von Calixto Callava deutlich, in dem die Gasse der *rumberos* im Ortsteil Belén besungen wird:

Cerca del mar está el callejón de mis recuerdos, y del propio mar donde trabajo yo se está divirtiéndose la gente y a mí que me gusta el ambiente me voy para allá. Desde el patio de la casa donde vivo yo siento sonar los tambores que son primores. Porque tienen sabor se está divirtiendo la gente y a mí que me gusta el ambiente. Me voy para allá...	Nahe dem Meer ist die Gasse meiner Erinnerungen, nahe bei diesem Meer arbeite ich, wo die Leute sich vergnügen, und mir gefällt das Ambiente, dort gehe ich hin. Vom Innenhof des Hauses in dem ich lebe, spüre ich die Trommeln, die klingen, dass es eine wahre Freude ist. Weil sie "sabor" haben amüsieren sich die Leute und mir gefällt das Ambiente. Dort gehe ich hin...
--	---

Hinsichtlich der Funktion als sozialer Chronik des einfachen Mannes muss auf die Verwandtschaft dieser Musikform mit Genres wie der brasilianischen Samba, dem mexikanischen Corrido, dem argentinischen Tango, dem nordamerikanischen Blues und der spanischen Romanze hingewiesen werden. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Behauptung des brasilianischen Folkloristen Oneyda Alvarenga, der im Bezug auf die brasilianische Musik versicherte: "Viele unserer aktuellen urbanen Sambas zeigen den Einfluss der *rumba*".

Die Choreografie des *guagancó* ist sehr reichhaltig. Sie weist einen stark erotischen Inhalt auf, eine sexuelle Pantomime, und wird paarweise von einem Mann und einer Frau getanzt. Die beiden zeigen ein Spiel von Annähern und Zurückweichen, von Anziehung und Zurückweisung. Der Mann verfolgt die Frau, er versucht, sie zu erobern, während sie ihm ausweicht. Diese Choreografie ist verwandt mit dem afrokubanischen *yuka*-Tanz, der brasilianischen Ombligada und anderen afroamerikanischen Tänzen. Die Tänzerin vollführt Bewegungen mit den Schultern, den Hüften und den Füßen, während sie ihren Unterleib mit einem Halstuch, einer Decke, ihrem Rock oder ihren Hän-

den bedeckt. Der Mann nähert sich ihr und versucht, sie mit einer eindeutigen Beckenbewegung zu "impfen", während Chor und Sänger den *estribillo* singen und der *quinto*-Spieler kunstvolle Figuren ausführt. Wenn sich die Frau nicht mehr länger bedecken kann, vollzieht der Mann die "Impfung" (*vacunao*, in Matanzas auch *abrochao*, "Zuknöpfen" genannt) und die Frau macht eine Geste der Niederlage. Manchmal wird die Besitzergreifung der Frau durch eine Geste mit dem Bein oder der Hand angedeutet. Danach betreten auch andere Tänzer die Tanzfläche.

Obwohl es viele namhafte Autoren von *rumba*-Texten gibt, bleibt doch die weitaus größere Zahl von Liedverfassern anonym. Zu den bekanntesten Autoren gehören Ignacio Piñero, Gonzalo Asencio, Evaristo Aparicio, oder Chano Pozo.¹¹

Die zahlreichen hervorragenden Perkussionisten aufzuzählen scheint fast unmöglich zu sein. Unbedingt zu nennen sind Chano Pozo, Patato, Armando Peraza und Tata Güines.¹² Dann gibt es noch zahlreiche bekannte Gruppen wie "Los Muñequitos de Matanzas", "Conjunto de Clave y Guaguancó" oder "Agrupación Folklórica de Matanzas".¹³

Zu den berühmtesten Sängern der *rumba guaguancó* gehören Agustín Pina, Miguel Chappotín und Trinidad Torregrosa¹⁴ sowie weibliche Stimmen wie die von Mercedes Alonso, Merceditas Valdés und Celeste Mendoza.¹⁵ Und auch die Tänzer bilden ein wahrhaft endloses Universum.

¹¹ Weitere bekannte Namen sind Alberto Zayas, Calixto Callava, Santos Ramírez, Pascual Herrera, Mario Drake, Silvestre Méndez, Florencio Calle und Esteban Lantrí.

¹² Zu den bekannten Perkussionisten gehören auch Agustín Gutiérrez, Ángel Contreras, Julio Basave, Pedro Izquierdo, Félix Xiqués, Eloy y Virgilio Martí, Juan Romy, Cándido Camero, Carlos Valdéz, Julio Collazo, Jacinto Scull und Lazarito Quinto.

¹³ Nennenswerte Gruppen sind "Erstrellas Amalianes", "Los Papines", "Coro Folklórico", "Yoruba Andabo", "Los Rumboleros" und "Los Colombianos de Cárdenas".

¹⁴ Andere bekannte Namen sind Flor de Amor, Mario Alán, Mario Frake, Gregorio Hernández, Felipe Alfonso, Cándido Zayas, , Alberto Zayas, Juan Núñez, Benito González, "Roncona", Juan Campos, Rolando Rodríguez, Esteban Lantrí, Saldiguera, Hortensio Alfonso, "Virulilla".

¹⁵ Weitere bekannte Sängerinnen sind Lucrecia Oxamendi, Zenaida Armenteros, Cecilia Leonard, Liduvina Drake, Manuela Alonso und Inés María Carbonell.

Das kubanische Volk war fähig, diesen unsterblichen Klang lebendig zu halten. Ausgehend von älteren afrohispanischen Elementen wurde im kubanischen Schmelztiegel eine Ausdrucksform geboren, die im Melodischen, Rhythmischen, Harmonischen, Tänzerischen und Kontextuellen eine Widerspiegelung des tiefsten Wesens dieses Volkes ist.

Gegenwärtig wird die *rumba* zusammen mit anderen zeitgenössischen Stilen und Arten gesungen, gespielt und getanzt. So entsteht ein *guaguancó guarapachanguero*, in dem das traditionelle Perkussionschema variiert wird. In diesem vollführen der *tumbador* und der *tres golpes* eine gewaltige Polyrhythmik, in der die *toques* von *conga*, *rumba* und *pachanga* mittels eines synkopierten Modus kombiniert werden. Die Texte erzählen von allem Menschlichen und Göttlichen, mit direkten Bezügen auf die alltägliche Umwelt. Es werden auch moderne Phrasen eingebaut, und die *estribillos* sind gleichermaßen graziös wie gewagt. Auch Lieder aus der populären Tanzmusik fließen in den *guarapachanguero* ein. Die Erfinder dieses Stiles waren "Los Chinitos" aus San Miguel del Padrón, eine *rumba*-Gruppe. Aber diese Mischform ist bereits ins Repertoire fast aller *rumba*-Gruppen eingegangen: Tradition und Moderne im ewigen Dialog!

Übersetzung: Julia Gebauer/Patrick Frölicher